

Communiqué

La revue de traduction et de traductologie *Équivalences* (Bruxelles) s'apprête à mettre en ligne sa collection. La revue rejoindra le portail de diffusion public et gratuit PERSÉE (Université de Lyon), qui accueille les plus prestigieuses revues en sciences humaines et sociales dans une optique de préservation et de valorisation du patrimoine scientifique. Chaque article sera naturellement accompagné des informations requises pour être identifié et cité.

Les auteurs et ayants droit qui n'ont à ce jour donné ni leur autorisation explicite à cette mise en ligne sont vivement invités à s'adresser dans les meilleurs délais à :

Martine Bracops – Revue *Équivalences*
Rue Joseph Hazard, 34 – B-1180 Bruxelles – Belgique
mbracops@ulb.ac.be

* * *

The archive of *Équivalences* (journal of translation and translation studies published in Brussels) will soon be available online. It will be made accessible through the portal PERSÉE (Université de Lyon), which aims to provide broad and free distribution of the most prestigious academic journals in the humanities and social sciences. Every article must contain the information necessary for its correct identification and quotation.

Any authors and copyright holders who have not yet given their explicit authorisation for their work to be made available on line are encouraged to write as soon as possible to

Martine Bracops – Journal *Équivalences*
Rue Joseph Hazard, 34 – B-1180 Brussels – Belgium
mbracops@ulb.ac.be

Les manuscrits, la correspondance relative à la revue, les livres pour recension et les commandes seront adressés à :
Revue *Équivalences* c/o Martine Bracops – mbracops@ulb.ac.be
Rue Joseph Hazard, 34 – B-1180 Bruxelles – Belgique

Sommaire

Marianne LEDERER

Interpréter pour traduire –

La Théorie Interprétative de la Traduction (TIT) 5

Nikolaj GARBOVSKIJ

La traductologie russe de la Révolution d'Octobre

à la Russie post-soviétique 31

Anna GIAMBAGLI

Contesti, modelli interazionali e registri di lingua in Aya

de Yopougon, una graphic novel ivoriana, francese, italiana 87

Marie-Christine VELDEMAN

Britain's Dilemma: To Leave or Not to Leave Europe 121

Selim YILMAZ

La problématique d'équivalence stylistique dans la traduction

littéraire: la traduction en turc d'un roman d'Émile Zola 139

Comptes rendus 167

Contesti, modelli interazionali e registri di lingua in *Aya de Yopougon*, una graphic novel ivoiriana, francese, italiana

Anna GIAMBAGLI
Università di Trieste (IUSLIT-SSLMIT), Italie
agiambagli@units.it

Résumé

Cet article prend en considération la structure textuelle d'*Aya de Yopougon*, un roman graphique écrit par une auteure africaine et illustré par un dessinateur français, ce qui est déjà une première démonstration de la nature biculturelle d'une narration verbo-iconique. Par structure textuelle, on entend ici aussi bien le contexte situationnel (modèles d'interaction, problèmes socio-individuels, aspects de la vie quotidienne, scénario historique) que l'analyse des structures linguistiques (phrases, syntaxe, vocabulaire, registre) utilisées par les protagonistes. Dans le mini-univers de Yopougon, à Abidjan, peuplé par des adolescents et leurs familles, les modèles langagiers sont activés en fonction du rôle et du statut de tous et de chacun. Ainsi, la langue est utilisée soit comme un marqueur de pouvoir/d'autorité par les adultes, soit comme un outil expressif visant à exclure l'autre. Le niveau intralinguistique d'analyse est ensuite enrichi d'une approche interlinguistique de l'édition italienne : le texte français est analysé par rapport aux stratégies de traduction utilisées pour transmettre les modèles discursifs du message dans la langue source ; une discussion basée sur l'exemple met en exergue la (les) façon(s) dont certains éléments linguistiques, par exemple les références culturelles, les realia et le parler local, sont travaillés dans la langue cible pour garantir un accès optimal au lecteur italien.

Mots-clés

message verbo-iconique, modèles langagiers, interaction verbale, mots à charge culturelle partagée, stratégies traductives

Abstract

The article identifies and analyses the textual structure of *Aya de Yopougon*, a graphic novel written by an African authoress and illustrated by a French artist, a collaboration that underlines from the outset the bi-cultural nature of its verbo-iconic storytelling. By “textual structure” we mean both the situational context (models of interaction, social/individual problems, aspects of everyday life, historical framework) as well as the linguistic structures (sentences, syntax, vocabulary, register) employed by the different characters. In the mini-universe of Yopougon, Abidjan, inhabited by teenagers and their families, linguistic patterns are employed according to the role and status of each protagonist. Thus, for instance, language is used either as a marker of power and authority by adults or exploited by youngsters as a means of excluding others. The intralinguistic level of analysis is supplemented by an interlinguistic consideration of the Italian edition: the French text is analysed in the light of the translation strategies used in the Italian version in an attempt to convey the discursive models employed in the original version. Examples will be introduced in a bid to determine how and to what extent certain specific speech elements (e.g. cultural references, realia and local jargon) are processed in the target language in order to maximise accessibility for the Italian reader.

Keywords

verbo-iconic message, linguistic patterns, verbal interaction, culture-bound terms, translation strategies

« Disegno la mia scrittura e scrivo i miei disegni. »

Hugo Pratt

1. Introduzione: fumetto e graphic novel

Nel vasto e articolato panorama entro cui sono oggi ricomprese le molteplici manifestazioni testuali della letteratura disegnata o arte sequenziale, secondo la fortunata definizione di Eisner (1997), di matrice essenzialmente europea e statunitense, gli ultimi decenni del xx secolo sono stati testimone della rapida affermazione di voci creative nuove, in particolare la voce dell'Africa. Autori e disegnatori del Continente, con una formazione accademica in tutto o in parte europea, hanno iniziato a partecipare attivamente alla progressiva crescita di un genere espressivo multimodale e plurisemiotico, ossia la narrazione di impianto verbo-iconico sviluppata con stilemi anche propri e non più mutuati, per esempio, dalla storica scuola fumettistica di matrice franco-belga. Grazie a tenace determinazione, intenso impegno e tra innegabili difficoltà oggettive, molti sono riusciti a imporsi all'attenzione di pubblico e di critica anche al di fuori dei confini continentali (Giambagli 2014). Storie d'Africa non più quindi solo confezionate per una *readership* africana, costruite anche tramite due principali lingue veicolari, francese e inglese, che hanno funto da ponte comunicativo facilitatore verso l'affermazione sulla scena mondiale di Senegal, Madagascar, Repubblica Democratica del Congo, Repubblica Centrafricana, Costa d'Avorio

i cui (giovani) sceneggiatori e disegnatori si pongono oggi a simbolo della vitalità creativa di un intero continente, come conferma Cassiau-Haurie (2010, 2012), uno dei più attenti analisti del percorso di crescita della *bande dessinée* africana francofona e anglofona, il quale cita anche la serie *Aya de Yopougon* quale emblematica « storia di successo ». All'emergere di presenze innovative nel mondo del fumetto fa da contrappunto, a partire dalla seconda metà del secolo, l'emergere di espressioni artistiche di letteratura disegnata anch'esse nuove entro una produzione sempre più massiccia e rivolta a un pubblico sempre più esteso ed eterogeneo: tra i diversi sottogeneri del *genre* fumetto, quello della *graphic novel* o romanzo grafico conosce particolare fortuna, un'opera di narrativa grafica la cui vocazione viene discussa da diversi autori, tra cui Andreani (2014) specie in ordine a un dichiarato intento di letterarietà già manifesto nel suo *label*: storie grafiche che riflettono i modelli diegetici del romanzo e sono quindi autoconclusive, sovente con un'articolazione di intreccio e un approfondimento della caratterizzazione psicologica dei personaggi grazie a cui le realizzazioni più convincenti hanno segnato, influenzandola profondamente, la crescita artistica della *bande dessinée*, tipologia testuale ormai quasi consensualmente considerata genere letterario a tutto tondo. Attorno a questa copiosa produzione autorale sono andati progressivamente proliferando studi critici sistematizzati, di spessore ed autorevolezza tali per cui « il semble assez plausible de voir plus qu'une simple coïncidence entre la percée de la bande dessinée dans le domaine de la littérature mainstream, d'une part, et le décollage des recherches académiques en la matière, d'autre part » (Baetens 2010: 2), ricerche e indagini accademiche che tentano di pervenire a una definizione condivisa di questa espressione relativamente nuova del macrogenere fumetto e che tra le altre

domande si sono poste anche quella di quale fosse l'esatto posizionamento del romanzo grafico rispetto al comics tradizionale, all'interno di un'inevitabile tassonomia tra generi: « La nouvelle bande dessinée, celle qui mérite qu'on s'y intéresse, notamment en tant qu'universitaire, doit apparaître comme une bande dessinée « de qualité », c'est-à-dire comme une production qui tout à la fois se distingue et se rapproche de l'univers plus vaste de la bande dessinée. Il faut aussi qu'elle s'en rapproche, en continuant à assumer la « catégorie » bande dessinée, mais il faut aussi qu'elle s'en distingue, notamment par sa plus grande qualité. La nouvelle bande dessinée est d'abord une bande dessinée et ensuite une bande dessinée qui essaie de faire monter le niveau » (Baetens 2010: 5).

Nell'ambito dell'ormai robusta letteratura sul genere fumetto « récit complexe » (Guyon 2002), numerosi autori classici di riferimento (tra gli altri, McCloud 1994, Groensteen 1997, Baetens 2001, Fresnault-Deruelle 2008) hanno contribuito a tracciare struttura e funzioni anche di questo narrato grafico innovante; peraltro, la definizione di *graphic novel* è stata ed è oggetto di vivace dibattito tra studiosi non sempre concordi nel delinearne impianto testuale e modelli comunicativi. Secondo una sintetica e lapidaria definizione, essa si identifica con una « fictional story that is presented in comic-strip format and presented as a book » (Merriam-Webster 2014), quindi una realizzazione intermedia tra gli stilemi del fumetto e quelli del romanzo che tuttavia di fatto accoglie entrambi. Il termine *graphic novel*, che cresce in popolarità e diffusione presso il pubblico attorno agli anni '70, non sempre peraltro è accolto con univoco consenso presso i critici: « I snicker at the neologism first for its insecure pretension – the literary equivalent of calling a garbage man a

‘sanitation engineer’ and second because a graphic novel is in fact the very thing it is ashamed to admit: a comic book, rather than a comic pamphlet or a comic magazine » (Raeburn 2004: 110).

Di fatto, tuttora persiste una linea di demarcazione nell’accoglienza riservata al romanzo grafico tra Europa e Stati Uniti in ordine alla sua nobilitazione letteraria o meno; a fronte dell’entusiasmo incondizionato d’oltreoceano, dove la *graphic novel* è stata sin dai suoi esordi considerata come una nuova forma di letteratura, nel Vecchio continente prevale una maggior tiepidità « car la vision américaine du graphic novel est presque antagoniste de ce que les Français commencent à nommer le roman graphique » (Baetens 2010: 14).

Tra accoglienza entusiasta e prudenti eccezioni, anzi grazie a questo, l’indagine teorica sul romanzo grafico (è più romanzo? è più fumetto?) ha dato vita a una riflessione sempre più sfaccettata, sviluppata anche tramite contraddittorio (Gertler e Lieber 2004, Tabachnick 2009) sulla natura di questa forma espressiva che coniuga, nei casi più riusciti reinventa in maniera autonoma, l’amalgama tra lingua e immagine, due tra i più potenti versanti della comunicazione umana. L’analisi proposta scaturisce quindi dall’intento di analizzare in quali modi una voce d’Africa, una voce artistica nuova, si insedia entro i canoni della *graphic novel*, un prodotto comunicativo nuovo.

2. Gli autori, il contesto sociale, le tematiche

Tra il 2005 e il 2010 Marguerite Abouet (1971), autrice, originaria della Costa d'Avorio giunta dodicenne a Parigi e rimasta in costante contatto con il paese e la cultura d'origine e Clément Oubrerie (1966), disegnatore, francese, creano *Aya de Yopougon*, una *graphic novel* composta da 6 volumi; la serie conosce un crescente successo di pubblico e riscuote l'approvazione della critica: il volume di esordio, *Aya de Yopougon*¹, si aggiudica il *Prix du Premier Album* al Festival Internazionale del Fumetto di Angoulême 2006 e viene tradotto in 15 lingue, tra cui l'italiano; nel 2012 l'intera serie diventa anche film d'animazione e riceve una *nomination* alla 36° edizione del Prix César 2014, in tal modo prolungandone e consolidandone il successo editoriale anche a livello mass-mediatico.

Come rileva Anna Gavalda nella *Préface* al primo volume, Abouet e Oubrerie si prefiggono anzitutto di proporre al lettore – un lettore adolescente/adulto – una prospettiva diremmo fuori dal coro, *un certain regard* sul continente africano, inedito rispetto all'invariante coro planetario di voci istituzionali mainstream, dalle ONG a quelle governative e terzomondiste « qui ne cessent de nous commenter l'Afrique en nous accablant de chiffres affreux, de courbes tristes et de coups d'État à répétition. L'Afrique, ce n'est pas seulement ça, et même, tenez-vous bien, mais si, parce que je vous le dis, c'est tout le contraire. »

1. [http://fr.wikipedia.org/côte d'ivoire](http://fr.wikipedia.org/côte_d'ivoire) (consultato a marzo 2015).
[www.merriam-webster.com/graphic novel](http://www.merriam-webster.com/graphic_novel), 2014 (consultato a marzo 2015).

I due autori difatti decidono di distanziarsi da un'Africa spesso narrata secondo i paradigmi di un *misérabilisme* che indugia su guerre civili, povertà, violenze, bambini soldato, carestie, analfabetismo, corruzione, Aids; nulla di tutto questo nella saga di Yopougon « que nous avons baptisé Yop City pour faire comme dans un film américain » esordisce Aya, saga che invece ci accompagna entro il vissuto di questo vivace quartiere di Abidjan città capitale, movimentato microcosmo pulsante di vita e brulicante di eventi, in un viaggio lungo il quale partecipiamo a una quotidianità intessuta di piccoli problemi e di qualche dramma, delle preoccupazioni e delle gioie dei molti protagonisti: adolescenti, genitori, parenti, amici, conoscenti, vicinato. Persone come si suol dire normali, membri di una comunità nel suo circoscritto ma poliedrico spaccato di vita, un luogo e un tempo dove non v'è spazio per la Storia maiuscola bensì ve n'è, e molto, per le storie di ogni giorno, che non verranno raccontate nei libri di Storia.

Chi è dunque Aya, in che contesto vive, come e con chi si relaziona? La protagonista è una liceale diciannovenne che anche funge da voce narrante (minimalista) per sequenziare gli eventi, così saldando i molteplici scenari e situazioni che si intrecciano sia in interno sia in esterno tra protagonisti e comprimari della vicenda, ambientata in Costa D'Avorio, 1978; collocazione spazio-temporale scelta con precisi intenti, in primo luogo perché sono gli anni dell'adolescenza vissuta da Abouet stessa in Abidjan e in secondo luogo perché il paese, colonia francese fino al 1960, acquisita l'indipendenza conosce, sotto l'illuminata guida di Félix Houphouët-Boigny, un ventennio di straordinario sviluppo economico e sociale: ne scaturisce,

anche grazie agli intensi legami mantenuti con la Francia, un tessuto socioculturale unico, capace di fondere tradizioni autoctone con valori e ideali di matrice europea: « La société ivoirienne connaît au cours de cette période une profonde mutation à travers le relèvement du niveau de vie des habitants, les équipements sanitaires, éducatifs et sociaux » ([fr.wikipedia.org/côte d'ivoire](http://fr.wikipedia.org/côte_d'ivoire)). Questo periodo aureo, noto come miracolo ivoriano, nel racconto è impersonato in forme ostentate dal maggiorenne del quartiere, Bonaventure Sissoko, facoltosissimo capitano d'industria: « Sissoko is emblematic of emerging post-independence African bourgeoisie whose rise to financial power is credited to President Houphouët-Boigny's 'Ivorian miracle' » (Okoajah, in stampa). Il ventennio glorioso trasmuterà poi gradatamente verso una politica nazionalista invece improntata alla più intransigente *ivoirité* di regime, una ivorianità all'origine di una progressiva inesorabile chiusura culturale e di un profondo degrado socio-economico che sfocerà nelle acute e spesso cruento crisi politico-militari dei nostri anni.

Il periodo 1960-1980 testimonia invece la straordinaria affermazione di una classe medio-borghese con un discreto livello di alfabetizzazione, che nutre aspirazioni sociali nuove, persegue progetti di successo, anzitutto economico, grazie a uno spiccato spirito imprenditoriale o anche solo tramite il possesso di beni, oggetti, icone *status-symbol* del mondo sviluppato; una società dove anche emerge una sensibilizzazione inedita verso tematiche *lourdes* quali l'emancipazione femminile, la parità di genere, la libertà dalla malattia, i diritti umani, il desiderio di cultura e di conoscenza di un *altrove* oltre i propri confini. Ideali e valori di segno propulsivo che coesistono

e talvolta confliggono con quelli di tradizioni ancestrali: di questa coesistenza, non sempre pacifica, talvolta pittoresca, a tratti incandescente, Aya si fa volta a volta protagonista, interprete e portavoce.

Tematiche anche impegnative dunque, qui mai declinate secondo modelli narrativi riferibili alla grande epopea del fumetto d'avventura, né interpretati da memorabili (super)eroi autori di gesta epiche o protagonisti di vicende sovranaturali; piuttosto, il *plot* si snoda entro scenari di contesto intimo e quotidiano: la casa, il cortile, la strada, la piazza, il mercato, il bar, il locale da ballo. Ed ecco allora che massimo rilievo assumono i rapporti familiari e interpersonali – sempre dinamici, non sempre idilliaci – tra genitori e figli, tra amici, tra vicini di quartiere, anch'essi ora solidali ora turbolenti, in cui c'è spazio per la lealtà, la fedeltà, il reciproco supporto, ma anche per le ripicche, le gelosie, i battibecchi che punteggiano il vivere di tutti e di ciascuno. Ne scaturiscono momenti narrativi e scorci visuali di intensa dinamicità comunicativa, con una regia attentamente calibrata lungo il doppio binario verbo-iconico: il tratto linguistico converge e si interseca vicendevolmente con il tratto visivo, realizzando quel connubio speciale tra parola e immagine che caratterizza i migliori prodotti della letteratura disegnata.

In *Aya 1* uno degli elementi di maggior impatto sul lettore scaturisce dalla costante alternanza di scenari e contesti che esprimono un netto disallineamento tra visioni del mondo confliggenti non solo tra il gruppo dei giovani e quello degli adulti ma anche all'interno dello stesso gruppo: i genitori, ad esempio, in genere subiscono il fascino di ideali-feticcio di affermazione sociale e di agiatezza tipici

della società dell'avere; di contro altri adulti, con ruoli sia primari sia comprimari, restano invece saldamente ancorati a tradizioni e costumi secolari. Peraltro, nemmeno tra i giovani, ovvero i figli e la miriade di amici e coetanei che movimentano le notti di Yopougon, si rintracciano modelli e progetti di vita sostanzialmente condivisi e omogenei; ad esempio, Aya e le amiche sono separate da un fosso profondo quanto ad ambizioni per il futuro. A esemplificazione, valga il seguente scambio in cui la ragazza dichiara con assertività a Ignace, padre assai demotivante e dissuasivo « Je veux être médecin – Quel 'cin ? – Tu as bien entendu, papa, médecin – Mais pour quoi faire ? – Pour soigner les gens papa – Ah tu me fatigues Aya, les longues études sont faites pour les hommes. Tu trouveras un mari riche qui s'occupera de toi »; al progetto di futuro di Aya si contrappone il sogno nel cassetto dell'amica Bintou che solo concepisce una vita a fianco di un marito e all'insegna dell'ambita terna scherzosamente definita « série c: coiffure, couture et chasse au mari »; tutte salvo Aya sensibili a mode e tendenze, perseguono patinate chimere di seduzione per « ressembler à la fille dans le film » e anche le meno giovani si fanno acconciare con « la même coiffure que dans ce magazine ». Clichés di maschilismo magari edulcorato ancora echeggiano spesso nelle parole dei ragazzi: « Psst psst petite sœur ! Mais tu es sourde ou quoi ? Tu n'entends pas que je t'appelle ? », spavaldo aggancio che Aya liquida sbrigativamente con un sardonico « C'est parce que 'petite sœur' c'est pas mon nom », chiosando poi con un a parte di sprezzante commiserazione: « Quelles plaies pourries, ces mecs, ils ne savent même pas draguer ». Visioni e concezioni di vita lontane, se non antitetiche, convivono in questa piccola comunità all'ombra della capitale; un microcosmo sociale variegato, che illustra (è il caso di

dirlo) una convivenza in gran fermento, pulsatile, tuttora in bilico tra retaggi del passato e tensioni verso un presente e un futuro diversi. Battute fulminee e repliche immediate, discussioni animate quando non concitate, conversazioni dal ritmo sempre incalzante: una cifra narrativa autorale all'insegna di un serrato dialogismo che permea tutto lo svolgersi degli eventi. Perché si parla e si discute molto, e molto succede, a Yopougon.

3. L'impianto testuale, la struttura narrativa, i protagonisti

Il formato della *graphic novel* (19 x 24, brossura) è costituito da 96 tavole (pagine) per un totale di circa 550 vignette (5-6 per pagina); 9 tavole sono occupate da un'unica vignetta, muta, strategia di narrazione grafica che segnala in maniera visivamente invasiva i momenti in cui l'intreccio della storia approda a snodi cruciali, per esempio quella che introduce il burrascoso vertice genitoriale a villa Sissoko, o ancora l'inquadratura (campo lungo) di un notturno *en plein air*, preludio di incontri amorosi non senza conseguenze. Il volume si apre con una *Préface* contestualizzante, si congeda con un breve profilo biografico degli autori ed è corredato da un divertente *Bonus ivoirien*, un'appendice-*cadeau* finale con: un prezioso *Petit lexique* che esplicita come vedremo alcuni termini appartenenti al francese non standard e soprattutto all'*argot* ivoiriano; una meticolosa esemplificazione del significato non solo vestimentario ma anche sociologico del locale adagio « c'est par le pagnes qu'on reconnaît la femme »: del tradizionale pareo femminile gli autori illustrano

infatti, con descrizioni e disegni in bianco e nero, come la diversa foggia d'uso esprima un messaggio volta a volta diverso da parte di chi lo indossa, a seconda che si sia nubili o sposate, per esempio un messaggio di seduzione, di disponibilità, di distanziamento, e infine due ricette locali: lo *gnamankoudji*, rinfrescante bevanda allo zenzero e un'assai elaborata *sauce arachide*, anch'esse corredate da accurate spiegazioni « procedurali » disegnate in bianco e nero.

La vicenda si svolge con un progetto narrativo fortemente improntato a modelli conversazionali dialogici o polilogici, dove predomina dunque il discorso diretto e i modelli di un'oralità spontanea organizzati sulla coppia adiacente enunciato/replica, mentre gli interventi della voce narrante e quelli didascalici risultano ancillari e strettamente funzionali all'economia del racconto. La voce fuori campo, sempre quella di Aya, s'incarica di situare già nella grande tavola di esordio il *frame* spazio-temporale della vicenda: Yopougon di Abdjan, Costa d'Avorio, 1978. Siamo, si osservava, negli anni d'oro dello sviluppo economico del paese, e il lettore è introdotto *in medias res* con la grande mono-vignetta proemiale, a prevalenza di toni sepiati: un gigantesco televisore ogni sera alle 19 in punto trasmette la pubblicità della birra Solibra, la « première campagne publicitaire télévisée de mon beau pays »: si instaura quindi subito un clima di aspettativa che incuriosisce il lettore, incitandolo a voltare pagina. Abouet fornisce perciò già in incipit una sua prima risposta a quesiti che un autore, specie se di letteratura grafica, si pone in termini diegetici: « Comment doser l'information? Comment ménager des effets de suspense en bas de page? Comment capter l'attention sans trop vendre la mèche? » (Baetens 2010: 12). È infatti nella tavola

successiva che ci vengono presentati i fedeli telespettatori di questo rituale quotidiano, ovvero tre tra i principali nuclei familiari del *romanzo*: Aya, volitiva e determinata studentessa con idee molto chiare, il padre Ignace (medio dirigente presso Solibra) e la madre Fanta (impiegata presso Singer e anche occasionale guaritrice); l'amica del cuore Adjoua, un po' troppo sognatrice nei confronti di se stessa e della vita, la madre Korotoumou e il padre Hyacinte (giornalista presso il locale quotidiano *Calamité Matin*); il burbero Koffi e la figlia Bintou, la seconda amica del cuore, intraprendente eterna rivale di Adjoua nell'accaparrarsi il dongiovanni di turno, da Aya definita « une grande gazeuse, plus à l'aise sur une piste de danse qu'à l'école » in quanto adora uscire la sera, tirar tardi nei locali, amoreggiare, con il chiodo fisso di trovar marito. Conosceremo presto altri personaggi chiave della vicenda, in primo luogo la potente famiglia Sissoko: Moussa, donnaiolo insipiente ma assai gettonato in quanto ottimo partito, il padre Bonaventure, iracondo industriale miliardario che, così come la madre Simone, non lesina sui toni critici e caustici nei confronti del rampollo scioperato e spendaccione; Mamadou, altro fedele *habitué* delle frenetiche serate trascorse tra allegria, romanticismo e passione da un bar all'altro e concluse spesso all'*hôtel aux mille étoiles*, ovvero nella piazza del mercato che di notte si trasforma in luogo di ritrovo per convegni sentimentali più o meno intimi tra i ragazzi del quartiere, con mille macchinazioni e sotterfugi per non farsi scoprire dai genitori. E infine il tenero Hervé, ingenuo semianalfabeta di tutte innamorato senza speranza, cui l'autrice assegna il ruolo narrativamente non marginale di *fool* del villaggio con le sue disarmanti basiche battute poco più che monosillabiche, da bambino, più che da adolescente.

La trama della storia, che per certi aspetti può essere letta anche come *Bildungsroman* della protagonista nel suo percorso verso l'età adulta, è di per sé alquanto lineare: dopo una movimentata serie di avventure vissute spensieratamente giorno e notte dai giovani dell'animato quartiere, apprendiamo che un giorno Adjoua non si sente troppo bene; non per un sospetto di malaria (*le palu*), bensì perché aspetta un bambino, come scopriamo nel corso di una verifica casalinga eseguita dalla comprensiva e apprensiva Fanta; il padre sarebbe il giovane Moussa, secondo quanto dalla ragazza confessato. Seguono incandescenti conciliaboli tra amiche, tesi dialoghi tra i due diretti interessati, turbolente confessioni alle rispettive famiglie... Questo episodio funge ovviamente da fulcro tematico attorno a cui ruotano tutte le altre vicende, antecedenti e successive. Dopo incertezze e negoziati vari sull'opportunità di tenere o meno il figlio, dopo un conciliabolo segreto con la locale *tantie* che potrebbe trarre d'impaccio la ragazza, nel corso di un consulto al vetriolo tra i genitori dei due giovani nella faraonica villa rosata dei Sissoko, Bonaventure impone infine il matrimonio riparatore per scongiurare il pubblico scandalo (e non si parli di annuncio nuziale su *Calamité matin*, come invece lo sprovveduto Hyacinte propone speranzoso). Lo si celebrerà dall'oggi al domani, in un'atmosfera da festa strapaesana tutta all'insegna del risparmio, con « ce qu'il y a de moins cher sur le marché, que de fleurs en plastique des chaises en plastique, ils vont manger à la main, pas besoin de couverts », sentenza Simone stizzita, salvaguardando tuttavia una patina di sfarzo; si ballerà anche, infatti, e con tanto di servizio fotografico: esilarante la disinvolta arbitrarietà morfologica nel classico invito del fotografo (in pensione) durante il banchetto, nella grande mono-vignetta davanti al tavolo degli sposi:

« sourissez les enfants! Voiiiilà! ». Quando nasce « la dixième merveille de la Côte d'Ivoire » s'insinua tuttavia il sospetto che il padre sia un altro: nell'ultimo quadro ecco infatti far capolino il bel Mamadou. La storia si chiude qui, per essere da qui ripresa nel secondo volume *Aya de Yop City* (2006) fino alla conclusione della saga con il sesto e ultimo libro, edito nel novembre 2010.

La mappatura spazio-temporale, e anche sociale, del testo, il suo *genius loci* complessivo, si costruisce tramite un'enunciazione in formato conversazionale da cui emergono, inintermediari, i tratti di carattere e di personalità dei singoli protagonisti in contesto; questa strategia linguistica altamente connotata si fonde con un progetto iconico anch'esso improntato a caratterizzazione dinamica. Oubrerie infatti spesso inquadra i personaggi non in riprese statiche bensì in movimento, disegnandoli nel mentre dell'azione/enunciazione e ne tratteggia così emozioni e reazioni anche con uno sguardo incentrato sul *body language*: gestualità, prossemica e mimica facciale esprimono tutta una gamma di sentimenti positivi/negativi che trovano coerente corrispondenza con il detto entro la *nuvoletta*, rispettando perciò il principio di « non-contradiction des différents messages » (Celotti 2000: 44): che i personaggi siano ritratti in primo piano, che siano impegnati a dialogare o inseriti su campo lungo, che si trovino in scorci domestici o in paesaggio urbano, il lettore scorre inquadrature che, tanto in esterno quanto in interno vengono esaltate da un segno grafico accattivante, di grande evocatività e da tavolozze diremmo a tema; il colore è infatti esso stesso un protagonista fondante dell'intreccio: prevalgono le gamme, spesso tono su tono, degli ocri, dei fucsia, degli indaco, degli smeraldo... intensi cromatismi

africani che conferiscono seduzione visiva alla pagina e che con efficacia non verbale ma per certo linguistica catturano e convogliano lo sguardo. Spesso un blocco cromatico segnala il passaggio da un'azione a un'altra e collabora in tal modo a scandire la sequenza degli eventi; ne risulta una struttura testuale diamesica che condivide elementi pitturali e stilemi narrativi della prosa, del cinema, del teatro (con i frequenti *entra/exit* dei personaggi, per esempio). Oubrerie realizza infatti una riuscita sinestesia tra i canoni espressivi non verbali della letteratura disegnata ben indagati da Renard ovvero il *code pictural*, il *code cinématographique*, il *code idéographique* (1978: 136-184), e allora termini quali campo lungo, primo piano, inquadratura, piano sequenza, fotogramma, zoom, trovano qui realizzazione entro un connubio testo/immagine che funziona. Di fatto, visionando il film tratto dal libro, è come se quest'ultimo venisse squadrato rapidamente e nella pellicola difatti prendono vita, in sonoro e in movimento, tutte le suggestioni già espresse da scrittura e lettura.

Altri elementi testuali, spesso assai rilevanti sul versante non strettamente linguistico del genere fumetto, svolgono invece qui un ruolo tutto sommato marginale: gli autori infatti investono su un'organizzazione narrativa incentrata da un lato su ritmo e incisività degli scambi conversazionali e dall'altro su un messaggio espresso da tratti grafici e squarci pittorici che diventano essi stessi protagonisti; vengono invece evitati interventi troppo rilevanti sul piano del *let-trage*, ad esempio macroscopiche variazioni grafiche nella grandezza e nel profilo delle parole, o estensioni/restringimenti nella forma e nella dimensione della *bulle*, e ricorrono infine con parsimonia a

onomatopee, intercalari e interiezioni: elementi testuali che, salvo sporadiche ma rilevanti eccezioni, restano in buona sostanza ancillari nel progetto testuale complessivo. Analizzando in altro contesto le interazioni instaurate tra più codici semiotici contestuali entro un determinato prodotto di comunicazione, Bassey e Njuasi discutono le quattro dimensioni funzionali della componente visiva in una realizzazione verbo-iconica, ovvero: *decorate, elicit emotion, engage, motivate* (2013: 170 ss.). Ebbene, il versante immagine così come organizzato in questo progetto grafico soddisfa appieno tali criteri, che la trasposizione filmica, prodotto verbo-iconico per eccellenza, poi ben riproduce e anzi esalta, conferendo concretezza a sonorità e movimenti già percepiti dallo sguardo in fase di lettura.

Il *frame* narrativo ci presenta dunque un'Africa per una volta lontana da contesti stereotipati di indigenza e arretratezza: i protagonisti appartengono, abbiamo visto, alla media borghesia, e in genere – ancorché solo quelli maschili – esercitano professioni di prestigio sociale. In città circolano automobili potenti, pullulano bar, ristoranti, locali da ballo e l'architettura urbana di certi scorci residenziali della capitale reca un'impronta moderna, lussuosa, non dissimile da quella del mondo sviluppato: Abidjan nel ventennio post-coloniale era infatti definita *la Parigi d'Africa* e così, in villa Sissoko « tous les meubles viennent de Paris », « c'est ça qui est à la mode à Paris », e anzi si va anche oltre, ci si immerge nella fiction che diventa realtà: « c'est joli dêh, on dirait dans 'Dallas' », « c'est chic ici, on dirait dans film »; in tono adulatorio, Hyacinte commenta « c'est comme la maison du Président Boigny », né manca l'allusione al fatto che i Sissoko non sono estranei a certo elitario entourage:

« son éminence en personne m'a reçu chez lui/il est en ce moment à Paris auprès du Président Giscard d'Estaing/le ministre nous attend pour vingt heures moins quinze ».

Spesso poi da come si esprimono i personaggi ben si comprende che la società dei consumi occidentale si è capillarmente imposta anche in questa quotidianità: ne sono esempio gli svariati prodotti e marchi citati: « viens boire un Nescafé », « rajoute cube Maggi », « tonton, y'a Kleenex pas cher! », « tu as cassé ta Toyota? »; né sono conosciuti solo i prodotti materiali, del mondo industrializzato, ma anche le celebrità del cinema, della televisione, dello spettacolo: « il faut raccourcir plus ma robe Catherine Deneuve », « il est pire que J.R. », « là, je ne suis pas Steve Austin hein » e Bintou s'immedesima in certi stili da telenovela, inebriata da « trop de films brésiliens »: rievocando l'incontro d'amore con Moussa, sospira elegiaca « c'était trop doux/il ne peut plus se passer de moi/j'aurai son nom, sa maison »; a coronamento della conquistata agiatezza, l'onnipresente telefono squilla in ogni momento, la TV agisce quale potente talismano di acculturazione: « tu es un ignorant dêh, tu ferais mieux de t'acheter la télé »; un testo quindi costantemente scandito da *realia* e riferimenti culturali d'importazione, altrettanti esempi di appropriazione della cultura occidentale *grand public* e dei suoi modelli. Tuttavia, a fronte di questa ondata di modernità e progresso, la tradizione esiste e resiste, nel bene e nel male: ad esempio in Fanta, che si divide tra impiego alla Singer e attività di guaritrice a tempo perso; ad esempio nella convinzione che una famiglia con un unico figlio sia disdicevole sicché Hycinte, dopo una serata peraltro alquanto trasgressiva, commenta rientrando a casa:

« hé, faut pas que j'oublie d'aller compter mes enfants »; ad esempio, e soprattutto, nelle pratiche abortive clandestine: « tantie je cherche médicament pour enlever grossesse », confessa Adjoua disperata e *tantie* replica, affettuosamente cinica « tu crois que c'est gratuit? Tu viens quand tu veux avec l'argent et je te fais ça »; e al ristorante si possono ordinare anche les *allocos*, banane fritte, mentre risuona la voce di *François Lougah*, cantante ivoriano allora in voga; a casa si cucina ancora un'elaborata *sauce arachide*, strada facendo ancora ci si imbatte in *vendeuses d'arachides* e di bananes plantains e al mercato risuona l'invito ad assaggiare i sapidi frutti locali: « ma fille, viens voir mes ignames ».

I protagonisti, i comprimari, le presenze sporadiche con un ruolo magari marginale ma incisivo nell'economia del racconto, interagiscono costantemente rimandando una compatta trama di legami familiari sempre intensi, non sempre pacati, a riprova che il conflitto generazionale non è prerogativa di nessun continente e di nessuna latitudine: ad esempio Koffi trascina via la figlia Bintou da un festino troppo movimentato « c'est fini, elle ne sortira plus! Je vais la faire surveiller »; all'annuncio della ferale notizia della gravidanza, così i Sissoko apostrofano lo scriteriato Moussa: « Imbécile! Et ça va être papa », « non seulement t'es vilain, mais en plus, tu trouves le moyen de te reproduire! ». E neanche all'interno dello stesso gruppo vi è sempre omogeneità nella visione del mondo, nei valori in cui credere, negli ideali da perseguire: ad esempio, nel gruppo delle amiche Aya interpreta il ruolo della giovane studiosa e impegnata, con in mente un futuro diverso, di affermazione sociale e professionale conquistata con determinazione e contro tutti, relegando in assoluto

secondo piano la ricerca di un marito e le serate romantiche; risponde per le rime agli spasimanti e tira dritto: « hé bébé, tu es mon style de fille », « c'est bien. Mais moi, tu n'es pas mon style de gars, salut »; al contrario, Bintou e Adjoua sono entrambe ancora facile preda di un glamour patinato e piccolo borghese: « je me vois déjà dans mon grand salon de coiffure acheté par mon mari », fantastica Bintou, la quale tuttavia riesce talvolta a intravedere che un'alternativa non subalterna nel rapporto con l'altro sesso è forse possibile quando indispettita rimbecca un corteggiatore troppo assiduo anche per lei: « tu me barres l'air que je respire », « faut pas être jaloux comme ça, je ne suis pas ta chose ». E Aya s'accalora nel tentare di far capire ad Adjoua la dissennatezza di un aborto clandestino: « tu es folle? Cette sorcière enlève les grossesses avec une aiguille à tricoter. Tu veux mourir, c'est ça? »: con franchezza quasi brutale, anche così si tenta di prospettare un affrancamento da ancestrali schiavitù, con le parole di Aya, « une femme lucide, attentionnée, investie d'une mission et consciente de ses responsabilités, recherchant sans cesse de meilleures méthodes d'éducation » (Lipani Vaissade 2009: 154-155). Emancipazione non affatto semplice specie all'epoca dei fatti (fine anni '70) neppure per quanto riguarda l'aspirazione a conoscenza, istruzione, cultura: la giovane protagonista è difatti apertamente criticata, però con un malcelato pizzico di invidia, anche dai suoi stessi coetanei per il suo modo diverso di parlare, e di pensare: « arrête de m'embrouiller avec ton français/Tu crois que quoi? Que c'est toi seule qui as la cervelle de tout le quartier pour parler gros français compliqué? », questo il peccato commento di Adjoua durante uno dei frequenti incontri-scontri con l'amica, e si comprende che il riscatto sociale della donna africana sia dentro sia fuori della famiglia non è

immediato, né in questo ristretto spazio sociale, né in un orizzonte di più ampi confini.

4. Comportamenti linguistici tra francese e italiano: l'intreccio di registri e di modelli interazionali

Sulla scorta di quanto rilevato nei precedenti paragrafi, si procederà ora a una disamina anche interlinguistica più mirata secondo un approccio osservazionale, senza pretese di esaustività, di alcuni atteggiamenti enunciativi di particolare interesse testuale. Un testo, si è detto, all'insegna di una strategia fortemente orientata al dialogo, con interventi del narratore e momenti didascalici all'interno del *balloon* improntati al minimo ingombro; l'impianto verbale è quindi confezionato sul discorso diretto di formato interazionale, tratto narrativo che imprime al versante linguistico un ritmo colloquiale che si intuisce rapido, talvolta concitato in cui a tratti « la frammentazione dell'enunciato riproduce la difficoltà di pianificazione del discorso orale » (Macedoni 2010: 96).

Ne risulta un corpus di analisi della componente verbale tale per cui pressoché ogni turno di parola, ogni battuta, si presterebbe a una riflessione multilivello: (inter)linguistica, pragmatica, interazionale, di cui sono state evidenziate alcune realizzazioni in ottica endolinguitica. Le considerazioni in appresso sviluppate si orienteranno pertanto di necessità su specifiche macrocategorie d'analisi, selezionando volta a volta esempi paradigmatici. I rilievi sul

testo in lingua italiana serviranno perciò a evidenziare le strategie traspositive di maggior rilevanza in termini di mantenimento, ma soprattutto di decostruzione/ricostruzione testuale lungo il processo traduttivo senza sfociare in una *translation quality assessment*, estranea a questo ambito di indagine. Si tenterà piuttosto di verificare se e in qual misura quanto rilevato da Benmessaoud (2013: 189) all'interno del sempre attuale dibattito sulle *foreignizing* vs. *domesticating translations* trovi qui conferma o smentita, ossia che « a text can be re-organized and re-packaged, and aspects of its content can be emphasized or de-emphasized in the process of translation, depending on the location of the author, the translator and the target readers ».

La nostra riflessione si incentrerà pertanto su solo alcune delle molteplici manifestazioni espressive « qui apparaissent fréquemment dans la langue des bandes dessinées, comme les jeux de mots, les noms propres, les onomatopées, les aspects culturels, les citations, les allusions, ou l'emploi de la langue parlée et qui peuvent poser problème à qui doit traduire » (Celotti 2000: 43), e in particolare attingerà all'ultimo di questi versanti, ovvero la lingua dell'oralità. Come detto, in chiusura di testo il lettore trova il *Bonus ivoirien* di cui qui interessa il *Petit lexique* ovvero una ventina di termini corredati da definizioni e chiose esplicative: il glossarietto può essere considerato un alveo di esemplificazioni di lingua soprattutto autoctona che repertoria alcune frequenti interiezioni e intercalari, sorta di idioletto orizzontale di pressoché tutti i personaggi: *dêh*, *kêh* (esclamazioni), *yako* (compassione); vi sono poi ospitati alcuni termini condivisi con il francese non standard e difatti attestati, con le

rispettive marche d'uso, in dizionari monolingue e di significato *lato sensu* riconducibile a quello acquisito in contesto locale: termini che il lettore francofono riesce a recepire comunque, anche grazie alla loro parziale risemantizzazione. Tra questi, *gazer: sortir, s'éclater en boîte ou ailleurs* (LPR 2013, *fam.*: « aller à toute vitesse, à plein gaz, filer, foncer »); *maquis: restaurant pas cher en plein air où l'on peut danser* (LPR 2013: « petit restaurant plus ou moins clandestin, en Afrique »); *gazelle: jolie fille* (LPR 2013, *fig.*: « des yeux de gazelle »); *gâter: médire, dire du mal de quelqu'un (ne gâte pas son nom)* (LPR 2013, *région.*: « détériorer, priver, affaiblir, détruire »). Più numerosi i lessemi riferibili invece a « ivorianismi » attivati soprattutto nel gergo giovanile di cui il testo è scandito, sorta di linguaggio in codice degli adolescenti della capitale: *galérien, jeune homme qui a du temps à perdre (qui ne fait rien donc)*; *génito, jeune homme qui a de l'argent à gaspiller*; *décaler: danser (tu décales trop bien)*; *bangala (l'appareil génital masculin, son sexe quoi...)*; *bodjo/pétou/tassaba (les fesses)*; *dye (saoul)*, *freshnie (jolie fille)*; *indigena (soin à base de plantes; allocos (bananes plantains frites en rondelles).*

Ora è ovvio che « such words cannot be understood by every francophone identity outside the space of Yop City since they are spatially 'customized' to serve and reflect an urban imagery produced by time and space » (Okoajah, in stampa).

Questo è di fatto il codice espressivo di cui i ragazzi infarcono il loro icastico parlare privato, mentre all'esterno, con gli adulti, si innesca una sorta di *code-switching* endolingue che ripristina una lingua francese d'impianto comunque non convenzionale e

difatti attestata (LPR 2013) spesso con marche d'uso connotanti, ad esempio *argotique, familier, plaisant, péjoratif, populaire, vulgaire*. Si assiste perciò a una continua alternanza, contesto-dipendente e locutore-dipendente, tra lingua standard (minoritaria nel testo), lingua marcata e lessemi argotico-gergali, accattivante montaggio espressivo tra modelli plurali a seconda dei partecipanti, del loro status e ruolo, dell'interlocutore, del contesto. Questo impianto basato sulla fluttuazione e sulla variazione enunciativa, ovvero sulla relazione tra un determinato contesto e il linguaggio ivi utilizzato dai parlanti, richiama quanto argomentato in studi di riferimento sulle varietà sociali e funzionali della lingua in uso; ad esempio, quello di Halliday (1978) con la fondamentale distinzione tra *field, tenor e mode*, distinzione ripresa tra gli altri da Berruto nei suoi studi sul registro linguistico e sulla variazione diastratica e diafasica della lingua in funzione dello status dei partecipanti e della situazione comunicativa (1980: 36-55, 1993). Ebbene, nell'edizione italiana tale componente di ibridizzazione linguistica risulta in parte smussata, anzitutto con la decurtazione del *Petit glossaire* (buon esempio di riorganizzazione testuale), con conseguenze non marginali sul testo di arrivo. Infatti, nel testo fonte in lingua francese – lingua ufficiale nazionale in Costa d'Avorio che è e resta pertanto lingua veicolare – quei termini agiscono da prestiti linguistici pur non essendolo affatto ovviamente, quantomeno per il lettore ivoriano, ed è innegabile che sul piano pragmatico dell'enunciazione essi esercitino un formidabile impatto comunicativo sia tra i protagonisti stessi della vicenda sia sul lettore franco-francese. Di contro, la traduzione italiana vi rinuncia, sicché il testo di arrivo viene decimato della componente linguistica di cifra estranea ed esotica per i lettori non ivoriani, e così

tutti quei lessemi autoctoni risultano sottoposti a una sistematica operazione di cancellazione prima e di normalizzazione linguistica poi: la traduzione italiana si muove perciò in direzione *reader-centred* piuttosto che *author-centred* (Hatim & Mason 1990), con atteggiamento più *cibliste* che *sourcier*. La strategia traspositiva adottata per questi « forestierismi » nel testo fonte è piuttosto, probabilmente a fini compensativi, quella di reperire volta a volta un traduttore italiano che individui un termine o sintagma per quanto possibile equivalente quantomeno al registro di quello originale; al lettore italiano vengono così proposti lessemi quali *festaiola* (*gazeuse*), *fighet-tin/figarello* (*galérien/génito*), *batacchio* (*bangala*), *cotto* (*dye*), *culol chiappe* (*botcho, pétou*) e la sconsolata riflessione di Moussa, in vista delle nozze « *je ne pourrai même plus gazer avec des freshnies* » diventa « non potrò nemmeno più fare casini con le fighette ». Al di là dei termini autoctoni elisi, la traduzione italiana, sempre a livello lessicale, spesso evidenzia una variazione di registro in direzione più informale rispetto all'originale, specie per certe manifestazioni di lingua non particolarmente marcate in francese; è ad esempio il caso di: « *dépenser mon argent/gaspiller son argent* » (*sputtanare/flippare soldi*), « *vieilles volture* » (*vecchie carrette*), « *tu as cassé ta Toyota* » (*hai cioccato/scassato*), « *des bêtises* » (*qualche cazzata*), « *c'est un dragueur* » (*provolone/cascamorto*), « *chauffard!* » (*pirata!*), « *à cette vitesse-là* » (*così a palla*), « *je suis sonné* » (*sto sclerando*), « *une galère terrible* » (*un casino pazzesco*), « *c'est parti!* » (*a manetta!*)... Tali manifestazioni di lessico giovanile qui e in appresso evidenziate ben collimano con la definizione di questa varietà di linguaggio delineata nell'interessante analisi di Cortelazzo (2010, www.treccani.it/Enciclopedia_dell'Italiano): « Per linguaggio giovanile si intende la

varietà di lingua utilizzata nelle relazioni del gruppo dei pari da adolescenti e post-adolescenti, costituita principalmente da particolarità lessicali e fraseologiche (e, in misura minore, morfosintattiche e fonetiche [...]); è una varietà caratterizzata dall'appartenenza del parlante a un gruppo sociale specifico (diastatia) e, al tempo stesso, è una varietà legata alla situazione comunicativa (diafasia): si realizza primariamente in una situazione interazionale definita (le conversazioni all'interno del gruppo) su argomenti specifici [...] con parlanti che assumono ruoli specifici nel gruppo. »

Altra classe di distanziamento dall'originale nella parlata « italiana » dei giovani si rileva su forme non vistosamente connotate in lingua francese, in certe *tournures* dialogiche dove i personaggi tradotti parlano invece un italiano maggiormente orientato verso la variazione gergale, il neologismo giovanile o il registro popolare, peraltro non sempre in forma attestata (ZING 2014) rispetto a un francese appartenente vuoi al registro standard vuoi a un registro che, quantunque non convenzionale, non oltrepassa tuttavia le marche d'uso *familier/plaisant* (LPR 2013), ad esempio: « tu ne sais pas ce qui est doux » (tu non ti godi la vita), « tu assures dèh » (sei davvero una bomba dèh), « avec sa vilaine coiffure » (con quella pettinatura da boro), « eh doucement, c'est quoi? » (ehi datti una calmata, che fai?), « tu as eu chaud dèh ma copine? » (te la sei vista acida dèh amica mia!), « il me la faut » (devo sdraiarmela), « mon vieux tonton à moi » (caro il mio zietto babbione), « dehors à faire la fête » (fuori a sciallarsela), « arrête da gêter son nom » (smettila di sputtinarlo così), « j'aurais pu avoir le gros lot » (avrei potuto beccare il primo premio), « t'es sapé » (sei proprio in tiro)...

In due casi la traduzione opta per il mantenimento degli elementi sintagmatici originali, trattandosi del nome di due dei *maquis* più frequentati dai giovani del quartiere, ovvero il *Ça va chauffer* e il *Secouez-vous*. Il primo è poi ripreso da Abouet per instaurare un gioco di parole in assetto su quanto Koffi urla alla figlia Bintou strattonandola verso casa e interrompendo così bruscamente la fantastica serata: «tu vas voir de quel bois je me chauffe à la maison». Di *chauffer* alla forma intransitiva, registro *familier*, è attestata sia la spiegazione: *ça va chauffer (devenir grave, sérieux)* sia la locuzione proverbiale alla forma riflessiva: *on verra de quel bois je me chauffe* (LPR 2013); la traduzione italiana («a casa faremo i conti») può a questo punto operare solo tramite sostituzione dei costituenti, approdando a una neutralizzazione della metafora e sfociando in una forma idiomatica ben meno evocativa ancorché anch'essa inquietante; si assiste allo stesso fenomeno quando Bintou, infuriata con Adjoua che le ha rubato lo spasimante, minaccia dichiarando guerra aperta: «et ça va chauffeur», anche qui risolto con un nome astratto («e saranno guai seri»): caso emblematico in cui il testo di arrivo non riesce a riprodurre l'eccellente isotopia coesiva del testo originale instaurata utilizzando lo stesso *maître-mot* su tre diverse circostanze. Analogo fenomeno si rileva quando Simone Sissoko apostrofa furibonda il figlio che non trova il coraggio di confessare in quale enorme pasticcio si è cacciato: l'esagitato scambio verbale, giocato sulla polisemia, non mantiene in lingua d'arrivo il sapido *esprit de repartie* dell'originale: «bon, accouche Moussa »/«justement maman » («be' sputa il rospo Moussa/appunto mamma »). L'opposto invece avviene quando il testo italiano può individuare una soluzione che risulta più convincente e meglio saldata rispetto al francese, che

non dispone di analoghi mezzi morfologici: si tratta di un momento della conversazione tra Hervé e Aya: « heu...rien...c'était juste une demandaison »/« on ne dit pas demandaison mais question » (« ehm... niente...era solo un domandamento »/« non si dice domandamento ma domanda »).

In altri momenti della vicenda il testo tradotto modula il medesimo termine francese, in genere standard e di registro neutro, ricorrendo a un lessema più marcato con variazioni sulla scala sinonimica; si veda, tra gli altri: « vous êtes belles/mais parce que je suis belle » (*siete forti/ma perché sono figa!*), « qui est nulle comme toi/je suis trop nul/tu es vraiment nul » (*è una capra come te/sono troppo scemo/sei proprio uno zero*), « le vilain là/?ta vilaine tête » (« quel brutto ceffo/?la tua brutta faccia »), « mon vaurien de neveu/ce vaurien de mon fils/ton vaurien de fils » (« quel briccone di mio nipote/quel lavativo di mio figlio/quel buono a nulla di tuo figlio »). Quasi tutti questi traducenti vengono infatti attestati con marche d'uso non appartenenti alla lingua standard, tra cui: *figurato, familiare, gergale, spregiativo* (ZING 2014).

Il registro linguistico disinvolto e assai informale utilizzato dai giovani all'interno del gruppo si distanzia parzialmente da quello degli adulti, che in certi momenti adottano una lingua lievemente più sorvegliata anche se l'assetto linguistico complessivo del testo è fuori di ogni dubbio quello di marca colloquiale di impronta ironico-sarcastica; quando Abouet attiva termini ed espressioni di registro più formale, a connotazione letteraria o storica, per esempio (« grande lignée/c'est ta dulcinée/griot/roturière/il m'as dans la peau/ta peau

est douce comme la peau d'une mangue ») ciò avviene generalmente in un contesto di connotazione scherzosa e ludica che la traduzione riesce a mantenere (« grande stirpe/è la tua dulcinea/menestrello/plebea/mi ha nella pelle/la tua pelle è liscia come la buccia del mango »). In questo comparto linguistico rientrano anche due solenni citazioni, enunciate in forma di proverbi attribuiti al Presidente stesso a conferma di verità inconfutabili: proclamati con sussiego da Sissoko durante il turbolento vertice familiare, essi rivestono un particolare interesse anche alla luce di due strategie di trasposizione diametralmente opposte: « comme le dit notre Président Houphouët, 'même si un bouc veut une femme, il n'ira pas pleurer derrière une hyène' » (il proverbio, presumibilmente originario del Burkina-Faso, significa grossomodo « Quelle que soit la situation, il faut essayer de sauver l'honneur », onorabilità in questo caso rappresentata dal matrimonio riparatore); il secondo è un'espressione ivoriana « comme dit notre Président Houphouët, pas besoin d'eau potable pour éteindre l'incendie ». Nel primo proverbio la traduzione segue un approccio lineare di superficie ovvero per costituenti corrispondenti e l'immagine, di spiccata connotazione culturale, fatalmente si opacizza (« anche se un caprone vuole una moglie non andrà a piangere da una iena »); di contro, il secondo funziona immediatamente pur con trasposizione letterale (« non c'è bisogno di acqua potabile per spegnere l'incendio ». Interessante infine il termine *palabre* che ha frequenti occorrenze nel testo: « c'est pas palabre draguer quelqu'un/ ne te fâche pas, c'est pas palabre/ parce que je ne veux pas palabres... ». La traduzione ignora il significato attestato, che di fatto comunque non collima con la pragmatica degli eventi: « Mod.: en Afrique, échange de propos. Assemblée coutumière où se discutent des sujets concernant

la communauté. « Arbre à palabres »: discussion interminable et oiseuse » (LPR 2013). Dalla definizione attestata, ritenuta non sempre funzionale in lingua d'arrivo, ci si orienta perciò su semantismi affini a significati di *problematicità*, *colpa*, *difficoltà* (« non è un peccato rimorchiare qualcuno/non ti arrabbiare, non è un peccato/però non voglio casini »), con evidente autonomia traspositiva rispetto a una corrispondenza linguistica a livello di referenti che peraltro ben si inquadra entro il senso pragmatico dell'enunciato in contesto.

5. Una riflessione conclusiva

Aya, la sua famiglia, il gruppo di amici, le altre famiglie, i vicini di quartiere, la piazza del mercato, le piste da ballo, i locali, Yopougon: tutto questo è solo ivoriano? È anche, e quanto, francese? Riesce a essere (è giusto che sia) un po' anche italiano? La *graphic novel* nasce certamente in Africa per contesto: per i paesaggi, per gli spaccati di vita comunitaria, per i problemi ancora irrisolti vissuti tra retaggi del passato e pulsioni verso il futuro, per i colori; quando i personaggi parlano, diventa ovviamente anche molto francese, e tuttavia scopriamo una lingua ancora permeata da parole e accenti autoctoni cui non si abdica, una contaminazione espressiva che allora diventa cifra autorale. E diventa francese non solo per lingua ma anche per le molte seduzioni che la Francia, l'Europa, il mondo *out of Africa* esercitano con i loro miti e idoli su buona parte della popolazione, anche e soprattutto nel periodo storico di maggior vigore economico e fermento culturale di *questo* paese. E quando Aya e tutta

la vivace comunità di Yopougon parlano italiano, se è fuor di dubbio che il lettore italiano non accede a certe operazioni di lingua anche importanti, di contro partecipa a una operazione di conoscenza, e il messaggio transculturale funziona.

Bibliografia

- ABOUEY (M.) & OUBRERIE (C.) 2005, *Aya de Yopougon*, Paris, Gallimard (*Aya di Yopougon*, 2008, trad. ital. di F. Iacona e G. Gasparini, Roma, Lizard Edizioni).
- ANDREANI (N.) 2014, *Graphic Novel. Il Fumetto spiegato a mio padre*, Salerno, NPE Edizioni.
- BAETENS (J.) 2001, *The Graphic Novel*, Louvain, Leuven University Press.
- BAETENS (J.) 2010, « Strip, série, sequence », in *TransAtlantica – Revue d'Études Américaines*, 1, pp. 2-11 (<http://transatlantica.revues.org/4921>).
- BASSEY (E.A.) & NJUASI (I.) 2013, « The interaction of text and visual in specialized dictionary definitions », in *Terminology*, Amsterdam/Philadelphia, 19/2, pp. 151-174.
- BENMESSAOUD (S.) 2013, « The Challenges of Translating Third World Women in a Transnational Context », in *The Translator*, Manchester, 19/2, pp. 183-205.
- BERRUTO (G.) 1980, *La variabilità sociale della lingua*, Torino, Loescher Editore.
- BERRUTO (G.) 1993, « Varietà diamesiche, diastratiche, di afasiche », in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi, a cura da A.A. Sobrero*, Roma, Editori Laterza.
- CASSIAU-HAURIE (Ch.) & MEUNIER (Ch.) 2010, *Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan.
- CASSIAU-HAURIE (Ch.) 2012, *Quand la bande dessinée d'Afrique s'invite en Europe*, Paris, L'Harmattan.
- CELOTTI (N.) 2000, « Méditer sur la traduction de la bande dessinée: une perspective de sémiologie parallèle », in *RITT Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, Trieste, 5, pp. 41-55.
- CORTELAZZO (M.) 2010, « Giovanile, linguaggio », in www.treccani.it/Enciclopedia_dell'Italiano
- EISNER (W.) 1997, *Bande dessinée, art séquentiel*, Paris-Milano, Vertige Graphic.
- FRESNAULT-Deruelle (P.) 2008, *Images à mi-mots. Bandes dessinées, dessins d'humour*, Liège, Les Impressions Nouvelles.
- GERTLER (N.) & LIEBER (S.) 2004, *The Complete Idiot's Guide to Creating a Graphic Novel*, New York, Alpha Books Penguin Eds.

- GIAMBAGLI (A.) 2014, « Una voce visibile per il fumetto africano francofono: Le 'Vies volées' di AfroBulles. Notazioni su movenze testuali », in *Un Coup de Dés. Quaderni di letteratura francese, francofona e magrebina*, a cura di G. Benelli & C. Saggiomo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 95-115.
- GROENSTEEN (T.) 1999, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France.
- GUYON (L.) 2002, *La bande dessinée: lire un récit complexe*, Paris, Bordas.
- HALLIDAY (M.A.K.) 1978, *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*, London, Arnold.
- HATIM (B.) & MASON (I.) 1990, *Discourse and the translator*, London-New York, Longman.
- LE PETIT ROBERT (LPR) 2013, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- LIPANI VAISSADE (M.) 2009, « La révolte des personnages féminins de la bande dessinée francophone. Cartographie d'une émancipation de fraîche date », in *Le Temps des médias*, Paris, 12/1, pp. 152-162.
- MACEDONI (A.) 2010, « L'italiano tradotto dei fumetti americani: un'analisi linguistica », in *RITT Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, Trieste, 12, pp. 93-102.
- OKOAJAH (R.) in stampa, *Bovaryism of «Yop City»: postmodern space, culture and identity in Marguerite Abouet's and Clément Oubrerie's Aya de Yopougon* (First International Conference 2014, Faculty of Arts, University of Uyo, Nigeria).
- RAEBURN (D.) 2004, *Chris Ware (Monographic Series)*, Yale, Yale University Press.
- RENARD (J.-B.) 1978, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers.
- TABACHNICK (S.E.) 2009, *Teaching the Graphic Novel*, New York, Modern Language Associati.
- ZINGARELLI (N.) (ZING) 2014, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

Équivalences 43/1-2 – 2016
ISSN 0751-9532